

faltó, y por cierto fue nuestro principal aliado”, o bien: “Todos resultan amantes de los colores vivos y los juntan para adornarse y adornar sus pertenencias”, y aún: “Sería necesario iluminar estas páginas para mostrar el extraño colorido de luces que esa noche bañaba a la gente y a los espantos”. Y he aquí que las fotos del texto están en blanco y negro, y abundan las caras largas en las fiestas. Se comprende: a veces toca reseñar malos libros. Y hay que decirlo todo, sobre todo en este caso; a poco no hay mal que por bien no venga y le saquemos fruto. Lo que no es una reseña en ningún caso es hacer un resumen de la obra, por ningún motivo. Si el lector quiere saber de qué se trata, es preciso hacer la experiencia de *simular la simulación*, sin caer en la tentación, cómoda y desabrida, de resumir. Se trata de expresar nuestro afecto, atracción o repulsión, con el texto, de una manera coherente. Y sobre todo, insistir en podar todo lo que sobra, y aprender a tomar las cosas con todos los dedos de las manos, y no simplemente con la punta de los dedos, o con las manos limpias, pero sin manos. Insistir en suprimir las tautologías y las vaguedades. En el mismo Boletín Cultural y Bibliográfico citado antes (págs. 134-136), Antonio Silvera Arenas reseña un libro de David Jiménez, *Día tras día*: “Un estilo es uno mismo: un estilo es san Juan [¿el evangelista, el de Patmos, o san Juan de la Cruz?], Vallejo o Whitman: es singularidad, permanente introspección surgida de lo profundo del poeta y siempre, como distintivo de su sello, lleva su sangre o su tuétano, no la tinta artificial que tiende a desvanecerse”. ¿A falta de ideas, buenas son palabras? Es preciso además corregir cada errata, los defectos de edición; no se puede pasar por alto la ortografía, como quisiera otrora el Nobel de Aracataca, pues, como bien dice Fernando Pessoa, *la ortografía también es gente*. Y hasta fuente de nuevas palabras, como *hortografía*, diseño de huertas y jardines.

De los libros, en fin, como ocurre con la música, la pintura, la cerámica, el ganchillo, las artes todas y la

literatura, uno quisiera que fueran sobre todo medicina, remansos en las orillas a lo largo del río, impulsos en la corriente de la vida.

RODRIGO PÉREZ GIL

Luis Pulido

En el mes de julio de 1987 el Centro Colombo-Americano de Bogotá inició una serie de recitales bajo el rótulo genérico de “Compositores colombianos del siglo XX”. El objetivo del proyecto era la presentación sistemática de piezas de compositores nacionales menores de 35 años, como una manera de validar ante el público los primeros esbozos de una carrera profesional que se proyectaba con incertidumbre en un escenario cultural tradicionalista y cerrado a nuevas propuestas sonoras. Hasta ese momento ninguna institución estatal o privada había procurado la apertura de espacios de difusión a trabajos de creación provenientes de la academia o de fuera de ella.



Y, tal vez por eso mismo, el programa nacía en medio del pesimismo de aquellos que pronosticaban una pronta y razonable desaparición. El argumento era la carencia de un número suficiente de compositores para lograr el objetivo de continuidad propuesto. No obstante, el resultado desmintió con creces hasta a los más incrédulos. Hasta el año 2000, cuando el proyecto se suspen-

dió por razones presupuestales, la Sala Tairona había presentado la obra de medio centenar de compositores noveles de todo el país a través de casi un centenar de partituras de la más variada estética, en su mayoría en primera audición.



De ese primer grupo de conejillos de Indias formaba parte Luis Pulido Hurtado, joven compositor bogotano de 29 años de edad, además de Andrés Posada, Guillermo Gaviria, Mauricio Nasi y José Alejandro Restrepo, quien en la actualidad es un conocido artista del video.

La pieza escogida por Pulido en aquella ocasión era el *Cuarteto por los desaparecidos*, una especie de testimonio sonoro de atmósfera expresionista ante una situación que no ha dejado de angustiar al hombre latinoamericano y que el compositor dedicaba “a todos aquellos que aún podrían estar en este mundo”.

En ese momento de su carrera musical, la hoja de vida de Pulido se destacaba frente a la actividad de sus colegas de generación. Había estudiado formas musicales y composición con Jesús Pinzón, se había formado como flautista, había actuado como concertino y maestro del instrumento en la Orquesta Juvenil de Colombia y formaba parte de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, que había estrenado en 1985 la partitura orquestal *La Madremonte* (pieza “atractiva en el aspecto rítmico” según Hernando Caro Mendoza).

Además, la música compuesta por Pulido para el filme *La boda del acordeonista* de Pacho Botía había

obtenido premios en festivales de Bogotá y Nantes (Francia), y su pieza *Crepitaciones* figuraba en la selección para el prestigioso Grawmeyer Prize de los Estados Unidos.



De todo esto da cuenta el álbum de tres discos compactos —más estético que práctico en su diseño— que el propio compositor editó en el año 2003 con un repertorio que abarca toda su música orquestal y de cámara grabada hasta esa fecha, incluyendo algunas piezas del disco *Manglares*, producido en 1991 por la Fundación Arte de la Música. Se trata de un aporte significativo a la precaria discografía nacional y, al mismo tiempo, ilustra el esfuerzo aislado que deben hacer los compositores nacionales para que sus obras alcancen la difusión que muchas de ellas merecen.

En total, diecinueve composiciones distribuidas en tres periodos que abarcan casi dos decenios de actividad creativa complementada con su trabajo como instrumentista y pedagogo.

En 1987, Pulido se declaraba más cerca de la concepción musical de Stravinski y, al mismo tiempo, aceptaba ser “un continuador de la escuela latinoamericana de composición”. En esa declaración estaba implícita la influencia de las clases con Jesús Pinzón Urrea, que se manifestaba sobre todo en sus partituras orquestales de las cuales la Orquesta Filarmónica había estrenado hasta esa fecha un grupo significativo. El primer grupo de seis partituras ilustra esa concepción estética. La orquestación es abierta y opulen-

ta, con un generoso despliegue de instrumentos de percusión que acentúa el imaginario rítmico. Reflexiones de concepción lírica —como ocurre en algunas secuencias de *Crepitaciones* (1986)— nos remiten a las cadencias nostálgicas de Heitor Villalobos, y la aparición inesperada de toques neoclásicos en la escritura del *Concierto para flauta y orquesta* (1987), ejecutado por Jaime Moreno, no debe sorprendernos, pues se trata de la obra de un compositor en busca de la manera más adecuada de expresar sus intuiciones musicales. El giro definitivo se presenta a partir de 1987, cuando una beca del Banco de la República le brinda la oportunidad de estudiar en Europa. En Roma y en la Academia Musical Chigiana de Siena, el joven músico seguirá las orientaciones de Mauro Cordi y de Franco Donatoni. Este último, en particular, influirá de manera decisiva en su obra posterior. Donatoni considera el material sonoro como si tuviera identidad propia, y su empeño se traduce en transformarlo en materia orgánica viva a través de la forma musical. Al apropiarse de manera consciente de este cuerpo conceptual, la música de Pulido abandona lo que podríamos llamar una imagen “figurativa” en favor de una apariencia más cerrada y “abstracta” en la cual los elementos que la conforman se vuelven cada vez más complejos y sugestivos. No obstante, ningún gesto intimidatorio. El primer aviso de cambio se advierte en la duración. De la casi media hora en que transcurren los cinco movimientos de *Aquelarre* (1986), las partituras de Pulido se comprimen en un gesto exento de especulación que se traduce en piezas más breves como *Piedra pura* (1989), que sólo dura cuatro minutos, o *Samosnes para voz y grupo de cámara*, que ensaya la desarticulación de la frase de una novela de Gabriel García Márquez. De manera sistemática, Pulido construye una estructura sonora valiéndose de una manipulación tímbrica imaginativa en donde instrumentos solistas como el saxófono, el violín, la flauta o el contrabajo parecen luchar con la ambigüe-

dad de un tejido que parece no darse tregua. En ese planteamiento concertante la absoluta novedad es *Silfos* (2002), partitura para bandola y orquesta en donde el instrumento tan caro a la música llanera y andina —tocado por Fabián Forero— se muestra amigable con técnicas actuales de escritura. Al igual que en las elocuentes situaciones sonoras que propone, Pulido parece jugar en el título de sus partituras con la percepción del oyente. Un buen número de ellas —*Fermentos* (1987), *Graznido* (1989), *Fuego húmedo* (1992), *Crepitaciones* (1986), *Salamandras* (2000) o *Eclipse* (1992)— parecen provenir del mundo orgánico y biológico. Pero no hay que llamarse a engaño. El rótulo escogido es sólo el acorde final que completa la composición. A posteriori, el compositor encuentra relaciones de su música con la complejidad sonora del entorno. Y, en este sentido, su actitud es consecuente con el gesto más sugestivo de la modernidad musical. Al liberarse de la extrema sensibilidad tan propia de la expresión decimonónica, el compositor será capaz de percibir la vibración incesante del universo entero. El oído virgen de que hablara Olivier Messiaen será su mejor herramienta. Además, poemas de César Vallejo y de Leopoldo Lugones. Por eso, cuando se le pregunta por el elemento que ha generado un mayor espacio en su música, el compositor responde con convicción: la poesía. Aunque no forma parte del álbum, resulta oportuno mencionar la partitura más reciente de Luis Pulido que estrenó la Orquesta Filarmónica de Bogotá en octubre del año 2003. *Sutra*, partitura para orquesta y coro masculino, no sólo recupera el gusto del compositor por la voz humana, sino que incursiona en antiguas filosofías orientales como lúcida estrategia para desentrañar la materia de que está hecho el silencio. Es decir, motivar el silencio a través del ruido. Pero, ya lo dijo John Cage, el silencio no existe. Sólo la madurez del compositor lo llevará de regreso a su propio silencio.

CARLOS BARREIRO ORTIZ